

JUNGE KUNST

*

GUSTAAF DE SMET

VON

F. M. HUEBNER

UNGE KUNST

JUNGE KUNST

BAND 58

GUSTAAF DE SMET



Junges Mädchen

JUNGE KUNST
BAND 38

GUSTAAF DE SMET

VON

F. M. HUEBNER

MIT EINER SELBSTBIOGRAPHIE DES KÜNSTLERS,
EINER FARBIGEN TAFEL UND 32 ABBILDUNGEN

LEIPZIG, 1923
VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN

Gesellschaftsverbände, die durch das Mittel von Rechtsverordnungen und straffen staatlichen Verwaltungsgipfelungen zu einer bedeutenden Sicherung jedes einzelnen Volksmitglieds und der Stammesgemeinschaft überhaupt vorgeschritten sind, erschweren es dem Künstler, in sich die persönlichen, die bodenständigen Schaffensantriebe zuchtvoll und rein zu erhalten. Die Sorge um die Behauptung und die unverletzte Dauer des eingeborenen Ichs tritt in den Hintergrund; der Geist betrachtet die völkische Verwurzelung als selbstverständlich und sucht sich weltabgewandtere Bindungen und Zielpunkte. So kommt es, daß die neue Kunst in Frankreich, Deutschland, Spanien, Italien sich nirgendwie tiefer nach den seelengeschichtlichen Verschiedenheiten ihrer Urheberländer hin auseinandergezweigt und vermannigfaltigt hat, daß vielmehr im Großen und Ganzen eine Eintönigkeit und Übereinstimmung herrscht, die ebenso den äußeren Stil wie die Stärke und Richtung des tragenden Gefühls betrifft. Eine Abschleifung der persönlichen Erlebniskraft ist eingetreten, die es mit sich bringt, daß die expressionistische Kunst mehr und mehr in eine, an allen Orten der Welt gleichmäßig übernommene und wiederholte Mode überzugehen droht.

Wo indessen das geistige Individuum noch gegen Widerstände zu ringen hat, Widerstände persönlicher, gesellschaftlicher und staatlicher Art, die seine Ausformung und Stärkung zu hintertreiben trachten, wo also das Ich bis in

die Tiefe der rassemäßigen Herkünftigkeit als eine Aufgabe erlebt, als Forderung empfunden wird, da ist der noch weiche, der noch keimträchtige Boden, aus dem in die neue Kunst sich ursprüngliche, naturhafte Erglühungen aller Art einzugießen vermögen. Hier gebärdet und erfüllt sich die neue Kunst nicht als eine Lösung von Fragen, die bloß durch den Verstand, den Geschmack oder die sittliche Dialektik gestellt werden, sondern sie wird das Gleichnis, darin die ganze, im Nationalen bedingte Natur des Künstlers und der Nachempfindenden zur Ausdrucksdeutlichkeit und zur Ausdrucksfestigung gelangt.

Eins dieser noch ungeklärten, von vielerlei Seiten bedrohten menschlichen Siedelungsgebiete in der westlichen Hälfte des heutigen Europa ist Belgisch-Flandern. Ihren Einzug hat hier die Bewegung der neuen Kunst verhältnismäßig spät gehalten; aber sie hat sich im Nu mit den tiefsten Wesenszügen des hier ansässigen Volkstums vermählt, dergestalt, daß die Werke der jüngeren flämischen Malkunst nicht einfach mit den Maßstäben der überall angewandten und allgemein gültig gewordenen neuen Stilgrundsätze auf ihren Wert hin abgeschätzt werden können, sondern daß man in die Rechnung all jenes Innige und Persönliche mit einstellen muß, was ganz leibhaftig und doch unwägbar den Luftzug, die Landschaftsform, die Bodenfruchtbarkeit, den Volkscharakter des flämischen Erdstrichs ausmacht. Die Kunst des belgischen Flamen Gustaaf de Smet ist zwar gut europäisch, aber im selben Augenblick ein Heimatspiegel und ungemein stammesgetreu.

Für de Smet war es nicht nötig, sich nach einsamen Haffs, fernen Wüsten, verlorenen Südseeeilanden zu retten, um ursprüngliche Menschlichkeit ausfindig zu machen: die Vulkanstätte natürlicher, eingesessener Antriebe fand er

dort, wo sie ausbruchsbereit bei einem jeden klopfen und beben, in seiner Person, in seinem unmittelbaren Lebensumkreise, in seiner Rasse. Freilich gelangte er nicht in gerader Linie, sondern erst auf Umwegen zum Anblick und zur Beherrschung der eigenen Wesensinhalte. Denn in Belgien vereinigte sich alles, um ihn, den Flamen, von seiner wahren und echten Geistesanlage just hinwegzuführen, wie denn die gesamte flämische Bewohnerschaft Belgiens ihr Leben in einer fortwährenden kulturellen Gefährdung dahinfristet. In der Kunst hinterläßt dieser Notstand jene Züge des Zwieschlächtigen, Gekreuzten, Mischförmigen, derentwegen die belgische Malerei und Plastik „international" gerade im bedenklichen Sinne dieses Wortes genannt werden darf. Im Andrang der fremden Einflüsse aus Ost und West, Nord und Süd könnte sich zwar ein überaus fesselndes Schauspiel kühner und überlegener Selbstbehauptung des Genius loci entwickeln, aber in den meisten Fällen und unter den Beschwerden der auch bürgerlichen Lebensnöte zersplittert das Menschentum, und das Gestaltungsvermögen der Künstler wird aufgeschlürft von Geschmacksrücksichten, von stilistischen Experimenten.

Zu Beginn bestand deswegen auch de Smets Malerei lediglich aus erlernbaren Fertigkeiten. Seine Leinwände erfüllten dieselben Schönheitsansprüche wie die Leinwände der unzähligen anderen belgischen Maler, die an der Nordsee, auf der Heidefläche des Kempenlandes, an den Flußläufen der Schelde und der Leie der Jagd nach Lichtern, feinen Dünsten, duftigen Figurenumrissen oblagen und für die ein Emile Claus, ein Theo van Rysselberghe, ein Richard Opsomer die angebeteten Götter waren. Und bei dieser einmal eingebürgerten, sich üppig wie Essen

und Trinken auslebenden Pflege des belgischen Luminismus hätte Gustaaf de Smet möglicherweise und trotz der in ihm bohrenden, sucherischen Unruhe weiter verharrt, wenn nicht der Krieg hereingebrochen wäre und für sein Leben damit ganz neue Umstände begonnen hätten. Durch diese wurde er mit einem Schlage auf die Fährte seines Selbst gebracht.

* * *

Mit dem Jahre 1914 war Gustaaf de Smet auf dem Gipfel des äußeren Erfolges angelangt. Seine Bilder, die bisher nur in der Provinz von sich reden gemacht hatten, zogen die Aufmerksamkeit der großen Presse und der Liebhaber in der Landeshauptstadt auf sich. Ihn deuchte, er sei über die kargen Tage des Unbekanntseins und der wirtschaftlichen Bedrängnis hinaus, und er dürfe nun ernten, denn der Maler war durchaus keiner von den Allerjüngsten. Geboren 1877 zu Gent, hatte er anfänglich auf der Akademie seiner Vaterstadt Unterricht genommen, war aber der Lehre nach kurzem entlaufen, um das Malen auf eigene Faust zu betreiben. War es anders denkbar, als daß er in der sorgsamen Zerlegung des Lichts, in der Vortäuschung naturerinnernder Raumtiefe, in der Augenblickserfassung der Bewegungen, Haltungen, Auftritte von draußen den Sinn und das höchste Ziel aller malerischen Bildwirkung erblickte? In St. Marthems-Laethem, dem freundlichen Flecken an der Leie, schwelgte er im Verein mit gleichgesinnten Gefährten in jener erleidenden Hingabe an die Natur, die gewissermaßen nur die nachschöpferischen Kräfte in Bewegung setzt und für den Akt des künstlerischen Hervorbringens die Beobachtung einer fast wissenschaftlichen Entselbstung und Objektivität befiehlt.

Daß sich in anderen Ländern der Kunstbegriff umzuwälzen begann und sich immer zahlreichere Stimmen erhoben, die über den malerischen Reiz einer Leinwand hinaus vom Gemälde die Veranschaulichung bekenntnishafter, menschlich durchlebter Inhalte forderten, davon kam den Einsiedlern und unbefangenen Genießern zu St. Marthems-Laethem gerade nur gerüchtweise etwas zu Ohren. So entwickelte sich de Smet in der Bahn des Herkömmlichen und wurde mit Notwendigkeit nach gewisser Zeit für jene Anerkennung reif, die ihm 1914 auf der Brüsseler Dreijahresausstellung, wohin er eine feinschmeckerisch gemalte, sich mit ihrem Fleischeszauber wollüstig brüstende Evafigur eingesandt hatte, in reichem Maße zuteil wurde.

Mit den Scharen panikergriffener Landsleute vor dem Kriege nordwärts, nach Holland, entweichend, sah sich der Maler in Amsterdam, wo er schließlich landete, gegenüber dem Nichts. Die Mittel für den Lebensunterhalt, über die er verfügte, waren unerheblich und sein Name, den der Brüsseler Erfolg soeben mit einem endgültigen Ansehen umkleidet hatte, besaß in diesem fremden Lande keine Wertgeltung. Der Künstler war obdachlos im schlimmsten Sinne. Umwühlender als diese Vernichtung seines bürgerlichen Daseins und all seiner, ihm schon so nahe gewesenen Ruhmesaussichten traf ihn jedoch eine Erfahrung, die ihn zu allem übrigen als eine rein geistige Heimsuchung überfiel, die Erfahrung, daß sich außerhalb seines engeren belgischen Vaterlandes das neue Zeitbewußtsein auch in der Kunst bereits einen neuen Ausdruck geschaffen hatte und daß diese Kunst nicht nur in Holland, sondern allerwärts in Europa über ihre ersten tastenden Schritte längst hinaus war. Den alten Überzeugungen entfremdet, den ihm neu ans Ohr dringenden noch nicht

angehörig, stand de Smet auch als Künstler wie entblößt und frierend in seiner Ratlosigkeit.

De Smet, der Flame, entdeckte, bestaunte und trank in Amsterdam die Kunst der neuen Holländer, eines Leo Gestel, Jan Sluiters, Piet und Matthieu Wiegman in sich hinein, die zu der über Europa hingehenden Stilerneuerung einen ungemein bodenständigen Sonderbeitrag geliefert hatten; dazu lernte er die reiche, gefeierte Kunst des in Amsterdam angesiedelten Bretonen Le Fauconnier kennen und schließlich in den Schaugemächern des einen und anderen fortschrittlich denkenden Sammlers Probestücke der Slaven Kandinski und Jawlenski, der Deutschen Marc, Mense, Campendonk.

Auch Holland mit seiner Landschaft, mit der Art seiner Menschen und dem Klange der allerwärts ertönenden niederländischen Sprache half mit, den Eingewanderten in seiner angeborenen Stammesnatur zu festigen und zu läutern. In diesem Holland, wo es den Einflüssen fremder Kulturen benommen ist, die Oberhand zu gewinnen, wo vielmehr das ungemein gesicherte Persönlichkeitsempfinden aller dafür sorgte, daß die hereindringenden Ströme ausländischen Geisteslebens beständig abgefiltert und durch Gegenleistungen eingedeicht werden, sah de Smet beinahe mit Überraschung, wie seine Kräfte sich steigerten, wie sie sich zu Ordnung und Zucht kehrten und in der Freiheit zugleich ihre Bindung fanden. Die Spannungen, die derartig durch ihn hinschossen, ihn ausweiteten und ihn mit einer obwohl dunklen, doch herrlichen Zuversicht luden, bewirkten es, daß die Arbeitsweise des Künstlers bis zur Haltung der Hand, dem Auftrag der Farbe herab eine ganz neue Gangart und Gewalt annahm. Das Abbrechen und Wegsinken des Alten ergänzte sich im nämlichen Augenblick durch die

unentwegt nachdrängenden Versuche neuen Formaufbaus. Die bloß ästhetischen Rücksichten, die bisher den Künstler geleitet und angespornt hatten, schwollen von den Säften hinzutretenden sittlichen, bekennerischen, opferentschlossenen Wollens. Dies war nicht mehr der Wirbel der Verzweiflung; in die Leere des ersten Verzichts ergoß sich ein solch unbezähmbarer Schwall neuer Gesichte, daß der Maler, seiner Entschlüsse kaum mächtig, dem Rausch und dem Fieber sich bloß als das übersetzende, stumme Werkzeug zur Verfügung zu halten brauchte. Schon 1916 trat er vor die Amsterdamer Kunstfreunde mit einer Ausstellung von 36 Gemälden, die das volle Gegenteil seines hochgepflegten, aber unpersönlichen Impressionismus von früher gewahren ließen, nämlich flämische Geistigkeit im besten, neuartigsten Sinne des Wortes.

* * *

Hinzu war gekommen, daß Gustaaf de Smet in Holland neben seiner Malerei ein Wiedergabeverfahren zu betreiben gelernt hatte, welches in belgisch Flandern nur spärlich und jedenfalls ohne sonderliche Hochachtung gepflegt wurde, die Holzschneidekunst. Es ist vermutlich der Rückständigkeit der Buch- und Druckkunst in Flandern zuzuweisen, wenn unter den flämischen Künstlern der Hang zur Graphik nur so gering entwickelt ist: jedenfalls hatte de Smet von der neuerworbenen Fertigkeit nicht nur als Künstler sondern vor allem auch als Mensch seinen Vorteil. Diese Kunst, die von der Handführung Ruhe, Festigkeit, Ausdauer verlangt und schon damit jenen nervösen Reiz- und Erregungszustand dämpft, der für den impressionistisch schaffenden Künstler gleichsam die physio-

logische Vorbedingung ist, zielt ebenso in ihrem ästhetischen Eindruck auf alles andere als auf das feine, gestrichelte Durcheinander im Fluge erhaschter Bewegungs- und Stimmungsbegriffe. Diese Kunst verlangt eher ein derbes, als ein huschendes, umherhetzendes Beobachtervermögen, sie verlangt statt der Huldigung des unfaßbar schwingenden Lichts um den Dingen ein schlichtes, gerades Eingehen auf deren handgreifliche Körperlichkeit, und so flossen denn unaufhörlich die Halt, Straffheit, Selbstbesinnung verleihenden Kräfte aus diesem rein handwerklichen Tun auch in den Menschen Gustaaf de Smet über.

Er versuchte sich zunächst und vorübungsweise mit dem Anfertigen von Linoleumschnitten. Das weiche Material, das seinem Ungestüm nur geringen oder fast keinen Widerstand entgegensetzte, legte ihm gleichwohl den Zwang auf, der fast bis zum Zerfall getriebenen impressionistischen Stoffauflösung der Dinge Einhalt zu gebieten und wieder für Standfestigkeit, Dichte, figurale Abgrenzungen Sorge zu tragen. Er erwarb sich das Gefühl für die ästhetisch ganz anders gelagerten Wirkungswerte der reinen Schwarzweiß-Darstellung, und seine gesunde Witterung ließ ihn keinen Augenblick versuchen, das Ritzen, Kerben, Aushöhlen etwa als einen Ersatz und Notbehelf für den Feder- oder den Bleistiftstrich anzusehen; nirgendwo zieht er Linien, legt er Umrißkurven, erzeugt er Hell und Dunkel mittels spitziger Schraffierungen, sondern vom ersten Augenblicke ab nimmt er die Druckfläche als den Begegnungsort von Schwarz- und Weißfeldern, die einfach durch ihr herrschendes Maßverhältnis einander auswiegen, steigern, verdeutlichen. Als sein Stichel sich hernach an die Bearbeitung der härteren Holzfläche macht, ist der Künstler bereits im Besitze eines so persönlichen Stils, daß

er es nun versteht, aus dem Holze nicht minder weiche, gerundete und kornmürbe Wirkungen wie aus der Linoleumoberfläche herauszuholen.

So stark das Eigengepräge an den graphischen Arbeiten de Smets ins Auge fällt, geht sein Vortrag doch nie und nirgends in formale Klügelei oder zu denkerisch philosophischen Fragestellungen über. Die Erkenntnis, die ihn speist, ist nicht die des Hirns, des viel verstehenden international aufgeschlossenen, sondern die seines Bluts, das flämisch und erdverschwistert in ihm quillt. Sein Ausdrucksverlangen entschüttet sich, weil es die Natur seiner Rasse seit jeher war, sich der Leidenschaft und dem Übermaß auszuliefern; sparsam und gemessen sich zu gebärden, hieße für ihn menschlich eine unechte Rolle spielen.



Das erste große Werk Gustaaf de Smets, welches ihn im vollkommenen Besitze seiner neuen Ausdrucksmittel zeigt, ist das Gemälde „Die trächtige Erde" aus dem Jahre 1917. Ist es hier die Gemeinsamkeit des Bauern mit der Ackerkrume, welche der Maler empfindet und ins Gleichnis bringt, so führt er auf anderen Bildern den Seemann mit dem Meer zusammen und selbst die Großstadt bedeutet ihm jenseits ihrer Herkunft aus Menschenhand ein Element, das Ewigkeiten atmet; auf Bildern wie „Amsterdam" und „Blick über Dächer" weiß er die Häuser, die Straßenschluchten, das Geschachtel der Dachfirste mit einem ungewissen Zwielicht zu umgeben, wodurch der Bildraum die Tiefe eines schattigen Schoßes gewinnt, darin Fußgänger, Straßenaufläufe, erleuchtete Fensterscheiben traulich und gleichsam weltabgewandt an ihrem Daseinsmärchen spinnen.

Aus seinen Holzschnitten traf er 1919 eine Auslese und ließ diese in einer 15 Stück umfassenden Mappe in die Welt gehen. Gegenwärtig arbeitet er an Holzschnitt-illustrationen für ein Geschichtenbuch von Francis Carko.

Noch mehr als die Versuche des Anfangs lehren die allerletzten Arbeiten de Smets, wenn ihnen schon eine Lehre und Nutzanweisung entnommen werden soll, daß der Expressionismus, der in anderen Ländern bereits für erschöpft und abgebraucht erklärt wird, unendliche Möglichkeiten in sich schließt, sofern er eben internationaler Gehirnlichkeit nicht als eine bloße Modelaune dient, sondern sich durchsättigt mit dem menschlichen Gehalt persönlicher, aus Blut und Rasse quellender Daseinsbedingtheiten.

Im Haag, September 1921.

Selbstbiographie des Künstlers.

Bin geboren am 21. Januar 1877 in Gent und fühlte von Kindesbeinen an starken Drang zum Zeichnen und Malen. Besuchte in Gent die Zeichenakademie, verließ sie aber in Kürze und arbeitete ohne Lehrer, ausschließlich in der Natur, weiter. Nachdem ich mich in verschiedenerlei Richtung versucht hatte und am Ende beim Impressionismus angelangt war, fühlte ich stark dessen unzureichende Ausdrucksmöglichkeit und suchte ruhelos weiter. Die Ruhelosigkeit ward noch vergrößert durch die ersten Kundgebungen und Lehranweisungen Marinettis. Bis mich plötzlich in Holland die Bekanntschaft mit den Werken einiger Moderner zum Verständnis dessen brachte, inwieweit visuelles Nachahmen der Natur dem reinen Ausdrucksvorhaben im Wege steht. Trachtete nun in meinem Innern alles niederzureißen und neu aufzubauen. Habe weiter gearbeitet mit dem Verlangen, mich Schritt um Schritt aller Kunstgriffe und wohlfeilen Mittelchen zu entledigen. Will weiterhin streben, in größtmöglicher Einfachheit innerliches Leben, expressiv in Form und Farbe, zur Geltung zu bringen.

GUSTAAF DE SMET.

De Smet *



Landschaft 1912



Interieur 1914

Sammlung P. B., Holland



Blick auf die Amstel (Amsterdam) **1915**



Zeichnung. 1916

Sammlung G. v. H., Brüssel



Die fruchtbare Erde 1917

Sammlung P. B., Holland



Frau mit Blumen 1917

Sammlung R. d. C., Holland



Der Mäher 1918



Vor dem Hafen 1918

Sammlung J. d. G., London



Fischermädchen 1918

Sammlung G. v. H., Brüssel



Winterlandschaft Holzschnitt



Kartoffelsucher Holzschnitt. 1918



Frau am Fenster Holzschnitt. 1918



Bildnis Holzschnitt. 1918



Fischerdorf 1918

Sammlung P. B., Holland



Dorf im Schnee 1918

Städt. Museum, Amsterdam



Spakenburg, Holland 1918

Sammlung P. B., Holland

De Smet



Amsterdam 1919

Sammlung J. v. d. K., Paris



Landschaft 1919

Sammlung G. v. H., Brüssel



Landschaft 1919

Sammlung P. R., Holland



Amsterdam 1920

Sammlung J. d. G., London



Landschaft 1920



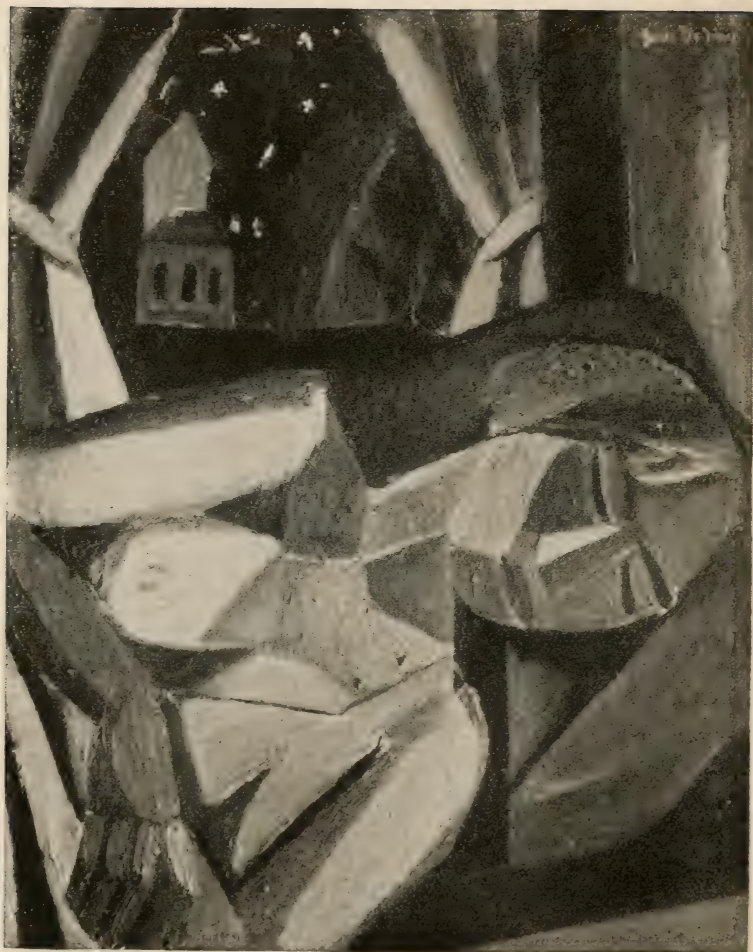
1920

Reiter — Sammlung G. v. H., Brüssel



Baumgarten 1920

Sammlung P. B., Holland



Schlafende Frau 1920



Bildnis 1920



Schnee 1920

Sammlung G. v. H., Holland



Frau 1920



Frühling 1920

Sammlung P. B., Holland



Sonntag 1921

Sammlung P. B., Holland



Verliebte 1921

Sammlung P. G., Holland



Mutter und Kind 1921

Sammlung P. B., Holland



Frau mit Katze 1921

Sammlung P. B., Holland

Wer sich über die junge Kunst der letzten Jahre unterrichten will, greift zu den folgenden Büchern:

Jahrbuch der jungen Kunst 1920. Herausgegeben von Prof. Dr. Georg Biermann. XVI u. 348 Seiten mit 8 Orig.-Graph., 1 Brieffaksimile u. 285 Abb. Einband n. Entwurf v. Max Pechstein. Außer der einfachen noch eine numerierte Vorzugsausgabe von 100 Exemplaren mit signierter Orig.-Radierung von L. Meidner, in Halbleder gebunden.

Jahrbuch der jungen Kunst 1921. Herausgegeben von Prof. Dr. Georg Biermann. VIII und 352 Seiten. Mit 6 Orig.-Graph. u. mehr als 300 Abb. Einb.-Entwurf v. Ferdn Horrmeyer. Außerdem eine num. Vorzugsausgabe von 100 Exempl. mit signiertem Originalstahlstich von Felixmüller und in Halbleder gebunden.

Jahrbuch der jungen Kunst 1922. Herausgegeben von Prof. Dr. Georg Biermann. Etwa 250 Seiten Text u. 280 Abb. auf Tafeln und 6 Originalgraphiken von Beckmann, Kohlhoff, Kretzschmar, Kohl, Weiß u. Jansen. Allg. Ausg. in Halbleinen geb., Vorzugsausg. num.: Nr. 1–30 sämtl. Graphik v. d. Künstlern sig., in Ganzleder m. d. Hand geb., Nr. 31–100 i. Halbleder geb. Der gesam. Vorzugsausg. ist außerdem 1 Orig.-Rad. v. Edwin Scharff beigegeben, die ebenfalls v. Künstler sig. wurde.

Über diese ersten beiden Bücher schreibt die „Allgemeine Künstlerzeitung":

Ein *reiches* Buch: — zu den bedeutenden Malern und Bildnern der Moderne, fanden sich die bedeutenden Ausleger und Einführer. Das Verdienst des Herausgebers ist es, zu der jeweiligen Malerpersönlichkeit den ihr im Innersten entsprechenden Essayisten gefunden zu haben. *Däubler* weiß besseres über *Chagall* zu sagen als ein weniger östlich Orientierter, *Daniel Henry*, in wenigen Sätzen Wesen und Wichtigkeit *André Derains* tiefer zu packen als ein Redseligerer, und was beispielsweise ein *Paul Cohen* über Impressionismus und Expressionismus zu sagen hat, ist zuverlässiger als die übliche Gegenüberstellung in üblicher Terminologie. *Jeder spricht hier auch im Grunde von sich, wenn er von anderen spricht.* Und das ist die meines Glaubens unerläßliche Vorbedingung für das Begreifen einer Persönlichkeit, daß das Einerlebnis auch im Selbsterlebnis sei!

. . . . Und ein *schönes* Buch: — von Papier und Druck bis zu den Reproduktionen und graphischen Originalen. Die Textunterbrechung durch das Bild ist räumlich und inhaltlich wohlausbalanziert, das Buchformat nicht so hoffnungslos groß, daß der Bücherschrank von vornherein auf die Aufnahme verzichten müßte. Lege sich jeder Interessierte, der das Mitgehen noch nicht verlernt hat, dieses Buch zu, er erlebt stille, köstliche Stunden, die er sich sonst in Galerien mühsam zusammensuchen muß.

Über Preise und Bezugsbedingungen gibt jede gutgeleitete Buchhandlung Auskunft, andernfalls auf Anfrage mit Rückporto der Verlag selbst.

Klinkhardt & Biermann / Verlag / Leipzig

